MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07917941 2

Rousseau, Jean Jacques
Project concernant de
nouveaux signes pour la
musique

ML
432
R86
1781a

ML
.J32
S26
17-H3
Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa
http://www.archive.org/details/projectconcernan00rous

PROJET

CONCERNANT

DE

NOUVEAUX SIGNES

POUR

LA MUSIQUE,

Lu par l'Auteur à l'Académie des Sciences, le 22 Août 1742.

GENEVE.

M. DCC. LXXXI.

PROJET
CONCERNANT
DE
NOUVEAUX SIGNES
POUR LA
MUSIQUE.

CE projet tend à rendre la Musique plus commode à noter, plus aisée à apprendre & beaucoup moins diffuse.

Il paroît étonnant que les signes de la Musique étant restés aussi long-tems dans l'état d'imperfection où nous les voyons encore aujourd'hui, la difficulté de l'apprendre n'ait pas averti le public que c'étoit la faute des caracteres & non pas celle de l'art. Il est vrai qu'on a donné souvent des projets en ce genre, mais de tous ces projets qui, sans avoir les avantages de la Musique ordinaire, en

avoient presque tous les inconvéniens ; aucun que je sache, n'a jusqu'ici touché le but, soit qu'une pratique trop superficielle ait fait échouer ceux qui l'ont voulu considérer théoriquement, soit que le génie étroit & borné des Musiciens ordinaires les ait empêché d'embrasser un plan général & raisonné, & de sentir les vrais inconvéniens de leur art ; de la perfection actuelle duquel ils sont d'ailleurs pour l'ordinaire très-entêtés.

Cette quantité de lignes, de clefs, de transpositions, de dièses, de bémols, de bécarres, de mesures simples & composées, de rondes, de blanches, de noires, de croches, de doubles, de triples-croches, de pauses, de demi-pauses, de soupirs, de demi-soupirs, de quarts-de-soupirs, &c. donne une foule de signes & de combinaisons, d'où résultent deux inconvéniens principaux, l'un d'occuper un trop grand volume, & l'autre de surcharger la mémoire des Ecoliers, de façon que l'oreille étant formée, & les organes ayant acquis toute la facilité nécessaire, long-tems avant qu'on soit en état de chanter à livre ouvert, il s'en-

ſuit que la difficulté eſt toute dans l'obſervation des regles, & non dans l'exécution du chant.

Le moyen qui remédiera à l'un de ces inconvéniens, remédiera auſſi à l'autre; & dès qu'on aura inventé des ſignes équivalens, mais plus ſimples & en moindre quantité, ils auront par-là même plus de préciſion & pourront exprimer autant de choſes en moins d'eſpace.

Il eſt avantageux outre cela que ces ſignes ſoient déjà connus, afin que l'attention ſoit moins partagée, & faciles à figurer afin de rendre la Muſique plus commode.

Il faut pour cet effet conſidérer deux objets principaux, chacun en particulier. Le premier doit être l'expreſſion de tous les ſons poſſibles; & l'autre, celle de toutes les différentes durées, tant des ſons que de leurs ſilences relatifs, ce qui comprend auſſi la différence des mouvemens.

Comme la Muſique n'eſt qu'un enchaînement de ſons qui ſe ſont entendre ou tous enſemble, ou ſucceſſivement; il ſuffit que tous ces ſons aient des ex-

preſſions relatives qui leur aſſignent à chacun la place qu'il doit occuper par rapport à un certain ſon fondamental, pourvu que ce ſon ſoit nettement exprimé, & que la relation ſoit facile à connoître. Avantages que n'a déjà point la Muſique ordinaire, où le ſon fondamental n'a nulle évidence particuliere, & où tous les rapports des notes ont beſoin d'être long-tems étudiés.

Prenant *ut* pour ce ſon fondamental, auquel tous les autres doivent ſe rapporter, & l'exprimant par le chiffre 1, nous aurons à ſa ſuite l'expreſſion des ſept ſons naturels, *ut re mi fa ſol la ſi* par les 7 chiffres, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, de façon que tant que le chant roulera dans l'étendue des ſept ſons, il ſuffira de les noter chacun par ſon chiffre correſpondant, pour les exprimer tous ſans équivoque.

Mais quand il eſt queſtion de ſortir de cette étendue pour paſſer dans d'autres Octaves, alors cela forme une nouvelle difficulté.

Pour la réſoudre, je me ſers du plus ſimple de tous les ſignes, c'eſt-à-dire, du point. Si je ſors de l'Octave par la-

quelle j'ai commencé, pour faire une note dans l'étendue de l'Octave qui eſt au-deſſus & qui commence à l'*ut* d'en-haut, alors je mets un point au-deſſus de cette note par laquelle je ſors de mon Octave, & ce point une fois placé, c'eſt un indice que, non-ſeulement la note ſur laquelle il eſt, mais encore toutes celles qui la ſuivront ſans aucun ſigne qui le détruiſe, devront être priſes dans l'étendue de cette Octave ſupérieure où je ſuis entré.

Au contraire ſi je veux paſſer à l'Octave qui eſt au-deſſous de celle où je me trouve, alors je mets le point ſous la note par laquelle j'y entre. En un mot, quand le point eſt ſur la note, vous paſſez dans l'Octave ſupérieure; s'il eſt au-deſſous vous paſſez dans l'inférieure, & quand vous changeriez d'Octave à chaque note, ou que vous voudriez monter ou deſcendre de deux ou trois Octaves tout d'un coup ou ſucceſſivement, la regle eſt toujours générale, & vous n'avez qu'à mettre autant de points au-deſſous ou au-deſſus que vous avez d'Octaves à deſcendre ou à monter.

Ce n'eſt pas à dire qu'à chaque point vous montiez ou deſcendiez d'une Octave, mais à chaque point vous paſſez dans une Octave différente de celle où vous êtes par rapport au ſon fondamental *ut* d'en-bas, lequel ainſi ſe trouve bien dans la même Octave en deſcendant diatoniquement, mais non pas en montant. Sur quoi il faut remarquer que je ne me ſers du mot d'Octave qu'abuſivement & pour ne pas multiplier inutilement les termes, parce que proprement cette étendue n'eſt compoſée que de notes, l'1 d'en-haut qui commence une autre Octave n'y étant pas compris.

Mais cet *ut* qui par la tranſpoſition doit toujours être le nom de la tonique dans les tons majeurs & celui de la médiante dans les tons mineurs, peut, par conſéquent, être pris ſur chacune des douze cordes du ſyſtême chromatique; & pour la déſigner, il ſuffira de mettre à la marge le chiffre qui exprimeroit cette corde ſur le clavier dans l'ordre naturel; c'eſt-à-dire, que le chiffre de la marge qu'on peut appeller la clef, déſigne la touche du clavier qui

doit s'appeller *ut* & par conſéquent être tonique dans les tons majeurs & médiante dans les mineurs. Mais, à le bien prendre, la connoiſſance de cette clef n'eſt que pour les inſtrumens, & ceux qui chantent n'ont pas beſoin d'y faire attention.

Par cette méthode, les mêmes noms ſont toujours conſervés aux mêmes notes: c'eſt-à dire, que l'art de ſolfier toute Muſique poſſible conſiſte préciſément à connoître ſept caracteres uniques & invariables qui ne changent jamais ni de nom ni de poſition, ce qui me paroît plus facile que cette multitude de tranſpoſitions & de clefs qui, quoi qu'ingénieuſement inventées, n'en ſont pas moins le ſupplice des commençans.

Une autre difficulté qui naît de l'étendue du clavier & des différentes Octaves où le ton peut être pris, ſe réſout avec la même aiſance. On conçoit le clavier diviſé par Octaves depuis la premiere tonique; la plus baſſe Octave s'appelle A, la ſeconde B, la troiſieme C, &c. de façon qu'écrivant au commencement d'un air la lettre correſpondante à l'Octave dans

laquelle se trouve la premiere note de cet air, sa position précise est connue, & les points vous conduisent ensuite partout sans équivoque. De-là, découle encore généralement & sans exception le moyen d'exprimer les rapports & tous les intervalles, tant en montant qu'en descendant, des reprises & des rondeaux, comme on le verra détaillé dans mon grand Projet.

La corde du ton, le mode (car je le distingue aussi) & l'Octave étant ainsi bien désignés, il faudra se servir de la transposition pour les instrumens comme pour la voix, ce qui n'aura nulle difficulté pour les Musiciens instruits, comme ils doivent l'être, des tons & des intervalles naturels à chaque mode, & de la maniere de les trouver sur leurs instrumens : il en résultera, au contraire, cet avantage important, qu'il ne sera pas plus difficile de transporter toutes sortes d'airs, un demi-ton ou un ton plus haut ou plus bas, suivant le besoin, que de les jouer sur leur ton naturel, ou, s'il s'y trouve quelque peine, elle dépendra uniquement de l'instrument & jamais de

la note qui, par le changement d'un seul signe, représentera le même air sur quelque ton que l'on veuille proposer ; de sorte, enfin, qu'un Orchestre entier, sur un simple avertissement du maître, exécuteroit sur le champ en *mi* ou en *sol* une piece notée en *fa*, en *la*, en *si* bémol ou en tout autre ton imaginable: chose impossible à pratiquer dans la Musique ordinaire & dont l'utilité se fait assez sentir à ceux qui fréquentent les Concerts. En général, ce qu'on appelle chanter & exécuter au naturel, est peut-être ce qu'il y a de plus mal imaginé dans la Musique. Car si les noms des notes ont quelque utilité réelle, ce ne peut être que pour exprimer certains rapports, certaines affections déterminées dans les progressions des sons. Or, dès que le ton change, les rapports des sons & la progression changeant aussi, la raison dit qu'il faut de même changer les noms des notes en les rapportant par analogie au nouveau ton, sans quoi l'on renverse le sens des noms & l'on ôte aux mots le seul avantage qu'ils puissent avoir, qui est d'exciter d'autres idées avec celles des

ſons. Le paſſage du *mi* au *fa*, ou du *ſi* à l'*ut* excite naturellement dans l'eſprit du Muſicien l'idée du demi-ton. Cependant ſi l'on eſt dans le ton de *ſi* ou dans celui de *mi*, l'intervalle du *ſi* à l'*ut*, ou du *mi* au *fa* eſt toujours d'un ton & jamais d'un demi-ton. Donc au lieu de conſerver des noms qui trompent l'eſprit & qui choquent l'oreille exercée par une différente habitude, il eſt important de leur en appliquer d'autres dont le ſens connu, au lieu d'être contradictoire, annonce les intervalles qu'ils doivent exprimer. Or, tous les rapports des ſons du ſyſtême diatonique ſe trouvent exprimés dans le majeur, tant en montant qu'en deſcendant, dans l'Octave compriſe entre deux *ut*, ſuivant l'ordre naturel, & dans le mineur, dans l'Octave compriſe entre deux *la*, ſuivant le même ordre en deſcendant ſeulement. Car, en montant, le mode mineur eſt aſſujetti à des affections différentes, qui préſentent de nouvelles réflexions pour la théorie, leſquelles ne ſont pas aujourd'hui de mon ſujet, & qui ne ſont rien au ſyſtême que je propoſe.

J'en appelle à l'expérience sur la peine qu'ont les Ecoliers à entonner par les noms primitifs, des airs qu'ils chantent avec toute la facilité du monde, au moyen de la transposition, pourvu toujours qu'ils aient acquis la longue & nécessaire habitude de lire les bémols & les dièses des clefs qui sont avec leurs huit positions, quatre-vingt combinaisons inutiles & toutes retranchées par ma méthode.

Il s'ensuit de-là, que les principes qu'on donne pour jouer des instrumens, ne valent rien du tout, & je suis sûr qu'il n'y a pas un bon Musicien, qui, après avoir préludé dans le ton où il doit jouer, ne fasse plus d'attention dans son jeu au degré du ton où il se trouve, qu'au dièse ou au bémol qui l'affecte. Qu'on apprenne aux Ecoliers à bien connoître les deux modes & la disposition réguliere des sons convenables à chacun, qu'on les exerce à préluder en majeur & en mineur sur tous les sons de l'instrument, chose qu'il faut toujours savoir, quelque méthode qu'on adopte. Alors qu'on leur mette ma musique entre les mains, j'ose

répondre qu'elle ne les embarraſſera pas un quart-d'heure.

On ſeroit ſurpris ſi l'on faiſoit attention à la quantité de Livres & de préceptes qu'on a donnés ſur la tranſpoſition ; ces gammes, ces échelles, ces clefs ſuppoſées ſont le fatras le plus ennuyeux qu'on puiſſe imaginer, & tout cela, faute d'avoir fait cette réflexion très-ſimple que, dès que la corde fondamentale du ton eſt connue ſur le clavier naturel, comme tonique, c'eſt-à-dire, comme *ut* ou *la*, elle détermine ſeule le rapport & le ton de toutes les autres notes, ſans égard à l'ordre primitif.

Avant que de parler des changemens de ton, il faut expliquer les altérations accidentelles des ſons qui s'y préſentent à tout moment.

Le dièſe s'exprime par une petite ligne qui croiſe la note en montant de gauche à droite. *Sol* diéſé, par exemple, s'exprime ainſi $\sharp$, *fa* diéſé ainſi 4. Le bémol s'exprime auſſi par une ſemblable ligne qui croiſe la note en deſcendant $\flat$, $\flat$, & ces ſignes plus ſimples que ceux qui ſont en uſage, ſervent encore à montrer

trer à l'œil le genre d'altération qu'ils cauſent.

Le bécarre n'a d'utilité que par le mauvais choix du dièſe & du bémol, & dès que les ſignes qui les expriment ſeront inhérens à la note, le bécarre deviendra entiérement ſuperflu : je le retranche donc comme inutile ; je le retranche encore comme équivoque, puiſque les Muſiciens s'en ſervent ſouvent en deux ſens abſolument oppoſés, & laiſſent ainſi l'Ecolier dans une incertitude continuelle ſur ſon véritable effet.

A l'égard des changemens de ton, ſoit pour paſſer du majeur au mineur, ou d'une tonique à une autre, il n'eſt queſtion que d'exprimer la premiere note de ce changement, de maniere à repréſenter ce qu'elle étoit dans le ton d'où l'on ſort, & ce qu'elle eſt dans celui où l'on entre ; ce que l'on fait par une double note ſéparée par une petite ligne horizontale comme dans les fractions, le chiffre qui eſt au-deſſus exprime la note dans le ton d'où l'on ſort, & celui de deſſous repréſente la même note dans le ton où l'on entre : en un mot, le chiffre inférieur indique le nom

de la note, & le chiffre ſupérieur ſert à en trouver le ton.

Voilà pour exprimer tous les ſons imaginables en quelque ton que l'on puiſſe être ou que l'on veuille entrer. Il faut paſſer à préſent à la ſeconde partie qui traite des valeurs des notes & de leurs mouvemens.

Les Muſiciens reconnoiſſent au moins quatorze meſures différentes dans la Muſique : meſures dont la diſtinction brouille l'eſprit des Ecoliers pendant un tems infini. Or, je ſoutiens que tous les mouvemens de ces différentes meſures ſe réduiſent uniquement à deux ; ſavoir, mouvement à deux tems & mouvement à trois tems ; & j'oſe défier l'oreille la plus fine d'entrouver de naturels qu'on ne puiſſe exprimer avec toute la préciſion poſſible par l'une de ces deux meſures. Je commencerai donc par faire main-baſſe ſur tous ces chiffres bizarres, réſervant ſeulement le deux & le trois, par leſquels, comme on verra tout-à-l'heure, j'exprimerai tous les mouvemens poſſibles. Or, afin que le chiffre qui annonce la meſure ne ſe confonde point avecceux des notes, je

l'en distingue en le faisant plus grand & en le séparant par une double ligne perpendiculaire.

Il s'agit à présent d'exprimer les tems & les valeurs des notes qui les rempliſſent.

Un défaut considérable dans la Musique est de représenter comme valeurs absolues, des notes qui n'en ont que de relatives, ou du moins d'en mal appliquer les relations : car il est sûr que la durée des rondes, des blanches, noires, croches, &c. est déterminée, non par la qualité de la note, mais par celle de la mesure où elle se trouve, de-là vient qu'une noire dans une certaine mesure passera beaucoup plus vîte qu'une croche dans une autre ; laquelle croche ne vaut cependant que la moitié de cette noire ; & de-là vient encore que les Musiciens de Province, trompés par ces faux rapports, donneront aux airs des mouvemens tout différens de ce qu'ils doivent être en s'attachant scrupuleusement à la valeur absolue des notes, tandis qu'il faudra quelquefois passer une mesure à trois tems simples, beaucoup plus vîte qu'une

autre à trois-huit, ce qui dépend du caprice du Compositeur, & de quoi les Opéra présentent des exemples à chaque instant.

D'ailleurs, la division sous-double des notes & de leurs valeurs, telle qu'elle est établie, ne suffit pas pour tous les cas; & si, par exemple, je veux passer trois notes égales dans un tems d'une mesure à deux, à trois ou à quatre, il faut, ou que le Musicien le devine, ou que je l'en instruise par un signe étranger qui fait exception à la regle.

Enfin, c'est encore un autre inconvénient de ne point séparer les tems; il arrive de-là que dans le milieu d'une grande mesure, l'Ecolier ne sait où il en est, sur-tout lorsque, chantant le vocal, il trouve une quantité de croches & de doubles-croches détachées, dont il faut qu'il fasse lui-même la distribution.

La séparation de chaque tems par une virgule, remédie à tout cela avec beaucoup de simplicité; chaque tems compris entre deux virgules contient une note ou plusieurs; s'il ne comprend qu'une note, c'est qu'elle remplit tout ce tems-

là, & cela ne fait pas la moindre difficulté. Y a-t-il plusieurs notes comprises dans chaque tems, la chose n'est pas plus difficile. Divisez ce tems en autant de parties égales qu'il comprend de notes; appliquez chacune de ces parties à chacune de ces notes & passez-les de sorte que tous les tems soient égaux.

Les notes dont deux égales rempliront un tems, s'appelleront des demis; celles dont il en faudra trois, des tiers, celles dont il en faudra quatre, des quarts, &c.

Mais lorsqu'un tems se trouve partagé, de sorte que toutes les notes n'y sont pas d'égale valeur, pour représenter, par exemple, dans un seul tems une noire & deux croches, je considere ce tems comme divisé en deux parties égales, dont la noire fait la premiere, & les deux croches ensemble la seconde; je les lie donc par une ligne droite que je place au-dessus ou au-dessous d'elles, & cette ligne marque que tout ce qu'elle embrasse ne représente qu'une seule note, laquelle doit être subdivisée en deux parties égales, ou en trois, ou en quatre, suivant le nombre des chiffres qu'elle couvre, &c.

Si l'on a une note qui rempliſſe ſeule une meſure entiere, il ſuffit de la placer ſeule entre les deux lignes qui renferment la meſure, & par la même regle que je viens d'établir, cela ſignifie que cette note doit durer toute la meſure entiere.

A l'égard des tenues, je me ſers auſſi du point pour les exprimer; mais d'une maniere bien plus avantageuſe que celle qui eſt en uſage : car, au lieu de lui faire valoir préciſément la moitié de la note qui le précede, ce qui ne ſait qu'un cas particulier, je lui donne, de même qu'aux notes, une valeur qui n'eſt déterminée que par la place qu'il occupe, c'eſt-à-dire, que ſi le point remplit ſeul un tems ou une meſure, le ſon qui a précédé doit être auſſi ſoutenu pendant tout ce tems ou toute cette meſure; & ſi le point ſe trouve dans un tems avec d'autres notes, il fait nombre auſſi bien qu'elles, & doit être compté pour un tiers ou pour un quart, ſuivant le nombre de notes que renferme ce tems-là en y comprenant le point.

Au reſte, il n'eſt pas à craindre, comme

on le verra par les exemples, que ces points ſe confondent jamais avec ceux qui ſervent à changer d'Octaves, ils en ſont trop bien diſtingués par leur poſition pour avoir beſoin de l'être par leur figure; c'eſt pourquoi j'ai négligé de le faire, évitant avec ſoin de me ſervir de ſignes extraordinaires, qui diſtrairoient l'attention & n'exprimeroient rien de plus que la ſimplicité des miens.

Les ſilences n'ont beſoin que d'un ſeul ſigne. Le zéro paroît le plus convenable, & les regles que j'ai établies à l'égard des notes étant toutes applicables à leurs ſilences relatifs, il s'enſuit que le zéro, par ſa ſeule poſition & par les points qui le peuvent ſuivre, leſquels alors exprimeront des ſilences, ſuffit ſeul pour remplacer toutes les pauſes, ſoupirs, demi-ſoupirs & autres ſignes bizarres & ſuperflus qui rempliſſent la muſique ordinaire.

Voilà les principes généraux d'où découlent les regles pour toutes ſortes d'expreſſions imaginables, ſans qu'il puiſſe naître à cet égard aucune difficulté qui n'ait été prévue & qui ne ſoit réſolue,

en conſéquence de quelqu'un de ces principes.

Ce ſyſtême renferme, ſans contredit, des avantages eſſentiels par deſſus la méthode ordinaire.

En premier lieu. La muſique ſera du double & du triple plus aiſée à apprendre.

1°. Parce qu'elle contient beaucoup moins de ſignes.

2°. Parce que ces ſignes ſont plus ſimples.

3°. Parce que ſans autre étude, les caracteres mêmes des notes y repréſentent leurs intervalles & leurs rapports, au lieu que ces rapports & ces intervalles ſont très-difficiles à trouver & demandent une grande habitude par la muſique ordinaire.

4°. Parce qu'un même caractere ne peut jamais avoir qu'un même nom, au lieu que dans le ſyſtême ordinaire chaque poſition peut avoir ſept noms différens ſur chaque clef, ce qui cauſe une confuſion dont les Ecoliers ne ſe tirent qu'à force de tems, de peine & d'opiniâtreté.

5°. Parce que les tems y ſont mieux diſtingués que dans la muſique ordinaire,

& que les valeurs des ſilences & des notes y ſont déterminées d'une maniere plus ſimple & plus générale.

9°. Parce que le mode étant toujours connu, il eſt toujours aiſé de préluder & de ſe mettre au ton : ce qui n'arrive pas dans la muſique ordinaire, où ſouvent les Ecoliers s'embarraſſent ou chantent faux, faute de bien connoître le ton où ils doivent chanter.

En ſecond lieu, la muſique en eſt plus commode & plus aiſée à noter, occupe moins de volume ; toute ſorte de papier y eſt propre, & les caracteres de l'Imprimerie ſuffiſant pour la noter, les Compoſiteurs n'auront plus beſoin de faire de ſi grands frais pour la gravure de leurs pieces ; ni les particuliers pour les acquérir.

Enfin les compoſiteurs y trouveroient encore cet autre avantage non moins conſidérable, qu'outre la facilité de la note, leur harmonie & leurs accords ſeroient connus par la ſeule inſpection des ſignes & ſans ces ſauts d'une clef à l'autre, qui demandent une habitude bien longue, & que pluſieurs n'atteignent jamais parfaitement.

ML
432
R86
1781a

Rousseau, Jean Jacques
Project concernant de
nouveaux signes pour la
musique

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY